

## Vitalité des formes anciennes du théâtre de marionnettes au Portugal: le cas des *Bonecos de Santo Aleixo*

Christine Zurbach  
Centro de História da Arte e Investigação Artística (CHAIA)  
Universidade d'Évora (Portugal)  
Rua de Santa Maria, 18, 1º dtº  
7000-592 Évora  
[christinezurbach@gmail.com](mailto:christinezurbach@gmail.com)

### Résumé :

Au sein des arts du spectacle qui se sont affirmés au cours des dernières décennies, le théâtre de marionnettes a été l'objet d'une revalorisation sans précédent, que ce soit par la sauvegarde d'un héritage ancien, ou que ce soit en tant que secteur favorable à l'expérimentation. Cet article présente le cas portugais des marionnettes anciennes connues sous le nom de *Bonecos de Santo Aleixo*, dont la sauvegarde a été garantie dans les années 1970/80. La description de l'objet lui-même est accompagnée d'une réflexion sur la vitalité de cette nouvelle réception d'un objet ancien, et sur la figure de l'acteur de théâtre en tant que marionnettiste.

Mots-clés : théâtre ; marionnettes ; patrimoine ; sauvegarde ; acteur de théâtre ; marionnettiste

### Summary :

In the performing arts who have established themselves in recent decades, the puppet theater was the subject of an unprecedented upgrading, either by saving an ancient heritage, or whatever as an experimental area. This article presents the case of the former Portuguese puppets known as the *Bonecos de Santo Aleixo*, whose protection was guaranteed in the years 1970-1980. The description of the object itself is accompanied by a reflection on the vitality of the new reception of an old object, and the figure of the theater actor as puppeteer.

Key-words : theatre ; puppetry ; heritage ; protection ; theatre actor ; puppeteer

Longtemps relégué au rang d'expression mineure par l'historiographie théâtrale, le théâtre de marionnettes est un genre qui n'est plus marginalisé par les artistes, ni par les chercheurs ou la critique. Applaudi par le public au même titre que le théâtre des acteurs, il est abondamment représenté dans les répertoires du théâtre vivant, et cet art est également devenu l'objet de travaux spécialisés qui permettent de rendre compte de sa véritable richesse artistique et culturelle. Mais, si ce qui est désigné dans un usage courant par le terme « marionnettes » correspond habituellement à un objet inerte, figurant le corps humain, animé par un manipulateur caché, on constate que le même vocable s'applique souvent à des réalités très diverses que la critique a cherché à distinguer à l'aide de désignations plus précises et plus adéquates aux propositions artistiques qui n'ont cessé de surgir depuis le début de cette nouvelle ère de la marionnette.

C'est ainsi que les années 70 ont vu naître et s'implanter l'expression « théâtre d'objets », symptôme de la nécessité de redéfinir le terme de marionnette, ou de l'abandonner en raison de son apparente inadéquation à des pratiques nouvelles dont le caractère expérimental s'affirmait de plus en plus. Simultanément, l'intérêt des artistes pour la pratique de ce type de théâtre allait parfois de pair avec une curiosité pour les formes anciennes, héritées du passé, qui avaient su résister et s'adapter à l'évolution des cultures et des sociétés, ou qui avaient pu être sauvegardées grâce à des interventions programmées par des institutions et des organismes culturels ou autres. Cet héritage patrimonial, très souvent mal documenté, a suscité de nombreux questionnements, non seulement quant à ses origines et à sa signification dans le passé, mais aussi quant à son statut et à sa fonction dans la vie théâtrale et artistique contemporaine. En effet, si les marionnettes anciennes représentent un patrimoine inestimable pour la mémoire culturelle d'une nation, dans certains cas, loin de se transformer en objets à confier aux bons soins d'un musée, elles ont pu survivre et, malgré leur grand âge, garder une vitalité étonnante pour le plaisir de nouveaux spectateurs.

Nous avons choisi de présenter ici un exemple représentatif de la réception actuelle du théâtre de marionnettes anciennes au Portugal. Connue sous le nom de *Bonecos de Santo Aleixo*, c'est un cas remarquable du succès et de la pertinence de l'effort de préservation d'un patrimoine qui, menacé de disparaître dans les années 1970' a su (re)trouver sa place dans le répertoire théâtral contemporain,

où il est accueilli tel qu'il a été transmis à une nouvelle *famille* de marionnettistes par le dernier marionnettiste dépositaire et détenteur de cette tradition.

## I : Le théâtre des *Bonecos de Santo Aleixo*

### 1. Principales données historiques

Ce théâtre de marionnettes doit probablement son nom au village de Santo Aleixo, situé dans l'Alentejo, une région du Sud du Portugal fortement marquée jusque vers les années 1970-80 par l'agriculture extensive du blé, de la vigne et du liège, et par le système des latifundia fondé sur les grandes propriétés de terres réparties entre quelques familles qui employaient des ouvriers agricoles en régime saisonnier. L'origine exacte de ces marionnettes à tringle est difficile à situer dans le temps, mais elle peut remonter au XVIII<sup>e</sup> siècle selon certains témoignages (Passos 1999). Il s'agit d'une forme de théâtre dont les traits principaux comme la langue, le contenu du répertoire, les matériaux de fabrication des marionnettes, et la musique, sont fortement liés à des données culturelles locales, mais qui s'est élargie peu à peu à un cadre de réception national dans les années 1960, puis international depuis sa sauvegarde dans les années 1980.

Jusqu'au milieu de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, les *Bonecos* sont restés profondément liés à un contexte essentiellement rural, dans une zone de dimension géographique très restreinte d'environ 50 kms autour de son dernier pôle, le village alentejan de Santiago de Rio de Moinhos. Le public correspondait à un univers social relativement stable, habitué à assister régulièrement aux spectacles qui surgissaient durant la période d'inactivité des travaux agricoles. Un rapprochement avec la ville, dans ce cas Lisbonne, a commencé à se dessiner vers la fin des années 1970. Les premières incursions dans le milieu culturel urbain de ces marionnettistes, plus précisément de la dernière troupe traditionnelle - ou *famille* - dirigée par le Mestre Talhinhos, sont dues aux premiers ethnologues ou anthropologues portugais (Abelho, 1973), et d'un musicologue d'origine corse, Michel Giacometti (Lima 2010). En spécialistes attentifs à des formes d'expression ou à des objets culturels marginalisés jusqu'à cette date, ils entreprirent de donner à ce théâtre une visibilité qu'ils jugeaient méritée. Les *Bonecos* ont pu bénéficier aussi de l'appui d'un agent culturel privé, la Fondation Calouste Gulbenkian, qui tentera d'aider la *famille* Talhinhos en inscrivant le spectacle dans son programme de tournées théâtrales au niveau national. Malgré ce nouveau souffle, les changements profonds des habitudes culturelles de la vie de province vers les années 1980 ont fini par menacer la survie de cette forme de théâtre.

Privé progressivement de l'appui du contexte socioculturel, local ou régional, qui était sa raison d'être, et afin de faire face au risque croissant de sa disparition définitive, l'ensemble - marionnettes, retable, instruments musicaux, accessoires - a finalement été vendu, en 1978, par le dernier propriétaire et marionnettiste, Mestre Talhinhos, à l'Assemblée du District qui l'a confié au Centro Cultural de Évora, la compagnie théâtrale résidente d'Évora, fondée en 1975. Promotrice d'un projet de décentralisation théâtrale inspiré des centres dramatiques créés dans l'après-guerre en France, elle a pris le nom, en 1991, de Centro Dramático de Évora ou CENDREV. Dépositaire des originaux, qui sont conservés au Teatro Garcia de Resende et dont elle a fait faire des copies utilisées pour les spectacles, elle assure aussi la conservation des textes. Un groupe de cinq acteurs de la compagnie qui ont été initiés à la manipulation de ces marionnettes, exercent cette fonction artistique tout en continuant à jouer en tant qu'acteurs dans les spectacles mis au programme chaque année.

Le souci contemporain de sauvegarder cet exemplaire unique du patrimoine théâtral de marionnettes portugaises est venu, non du côté de son public traditionnel, mais de personnalités de la vie culturelle nationale, rattachés à des organismes officiels comme le Secrétariat d'État à la Culture - c'est le cas du dramaturge Norberto d'Ávila - qui ont pu obtenir les appuis financiers nécessaires à ce sauvetage, car c'était bien de cela qu'il s'agissait en 1978. En effet, le risque était la mise en vente à des collectionneurs de l'ensemble en pièces séparées qui aurait comme conséquence la disparition irrémédiable d'une forme d'expression théâtrale unique à cette date dans le pays.

L'opération a donné à ce théâtre une seconde vie, associée à une reconnaissance de la valeur artistique et culturelle d'un objet dont le nouveau statut est aujourd'hui complexe : à la fois populaire et érudit, local et international, il soulève des questions bien connues des chercheurs contemporains. C'est ainsi que, depuis 1996, l'Université locale développe un programme de recherche international sur le théâtre de marionnettes, qui s'est penché dès le début sur le cas des *Bonecos*, avec un financement de l'agence nationale de la recherche, la Fundação para a Ciência e a Tecnologia, avec l'appui scientifique de l'historien de la marionnette, John McCormick. Les résultats de ces travaux qui

sont déjà accessibles en livres ou articles sur le sujet, sont cités dans la bibliographie sélectionnée pour cet article. Un site web a également été construit de façon à rendre accessible l'ensemble des informations en images concernant les *Bonecos*, associées à des textes d'appui. En 2010, la marionnette a fait son entrée en tant que branche du Master en Théâtre de l'Université d'Évora, créée pour former des acteurs-marionnettistes, avec la participation d'artistes et de chercheurs nationaux et étrangers. Le cursus de ce Master prévoit un modèle de formation qui met les étudiants en contact avec les langages anciens et nouveaux de la marionnette, notamment avec un champ de recherche sur les relations entre tradition et création qui a permis la production de relectures des *Bonecos* faisant appel à de nouveaux matériaux et à des moyens technologiques modernes, de façon à stimuler les potentialités créatrices contemporaines de cet héritage artistique et culturel. Cette relecture a été conduite par un marionnettiste d'Évora, Manuel Dias, qui a assisté aux séances avec Mestre Talhinhos, et qui a choisi de reprendre cette forme spécifique de théâtre à l'aide d'un programme de création original : à partir d'un choix de quelques personnages des *Bonecos* et en maintenant les codes de présentation des *Bonecos* originaux, il a déjà réalisé avec un grand succès, deux nouveaux spectacles, qui proposent un nouveau cadre narratif pour ces mêmes données, en reprenant la dimension comique des textes poussée jusqu'à la satire ou l'absurde.

## 2. L'Acteur professionnel et marionnettiste des *Bonecos*

Le travail de réception de ce répertoire a été assuré, d'abord, par une nouvelle famille composée d'une douzaine d'élèves du Groupe IV (1979-81) de l'École de Formation Théâtrale du Centro Cultural de Évora. Il répondait à une recommandation faite en 1981 à la Conférence Internationale de Théâtre tenue à Paris, qui incitait les responsables de la formation artistique de l'acteur de théâtre à inclure dans leur programme l'initiation aux formes traditionnelles, notamment les marionnettes. La proximité et la disponibilité de cet héritage ont facilité la tâche et c'est ainsi que ces jeunes futurs acteurs ont été formés par le dernier marionnettiste d'une généalogie d'artistes amateurs, Mestre Talhinhos, qui allait mettre un terme définitif à son activité au bout de quarante ans. Avec la vente de l'ensemble des objets matériels composant ce théâtre, le passage du témoin le plus important restait à faire et c'est en tant que détenteur de l'ensemble du répertoire musical, gestuel et textuel composant les spectacles des *Bonecos* que Talhinhos a assuré la transmission d'un art sans trace écrite, faite oralement jusqu'à cette date et uniquement par une initiation pratique de la manipulation, de la mise en scène, de la musique et du chant et de quelques effets techniques des *Bonecos*. Les premiers marionnettistes ont, donc, appris les spectacles pour les reproduire en l'état de leur dernière version, qui est celle que l'on peut voir aujourd'hui un peu partout dans le monde.

Entre avril 1980 et janvier 1981, les élèves ont préparé avec Talhinhos le premier spectacle des *Bonecos* dans les installations de l'École de Théâtre d'Évora. Les séances ont été enregistrées et filmées, et les textes qui ne seront publiés en livre que 20 ans plus tard (Zurbach 2007), ont été transmis oralement et transcrits par un acteur de la compagnie, Alexandre Passos, lui-même auteur d'une vaste étude sur les *Bonecos* (Passos 1999). Le spectacle est invité à Lisbonne en 1981, puis à Macao en 1982. Une deuxième phase d'apprentissage - et de passage du témoin -, aura lieu en 1983, avec 6 acteurs de la compagnie, responsables comme les élèves qui les avaient précédés, de la transition du reste du répertoire dans ce nouveau cadre de réception des représentations.

Les marionnettistes actuels sont deux femmes et trois hommes, dont un musicien, qui sont tous acteurs professionnels. Ayant suivi des cours de formation dans des écoles, notamment celle du Centro Cultural citée plus haut, ils ont acquis un entraînement à la représentation qui est très distinct de celui qu'exige la fonction de marionnettiste des *Bonecos*.

D'une part, le jeu des marionnettes est essentiellement un travail technique, et le caractère primitif de ces objets implique une stylisation innée, créant l'illusion d'une autonomie de la marionnette en tant que personnage totalement contraire au jeu réaliste qu'exigent les personnages des pièces pour acteurs. La manipulation des marionnettes à tringle implique un travail gestuel spécifique (Passos, 1999 :210-211).

D'autre part, le travail vocal, qui inclut le chant, est relativement complexe, et implique un usage de ressources physiques et techniques inhabituelles pour un acteur, ce qui oblige à un type d'effort, comme la distorsion et la voix de fausset par exemple, pour un jeu très largement construit sur les sons aigus, notamment pour les femmes, difficilement compatible avec un traitement convenu (et recommandable) de la voix. Le premier séminaire de recherche organisé sur les *Bonecos* en 1997 a consacré une séance à un bilan d'un atelier sur la préparation de l'acteur-marionnettiste qui comporte trois communications sur ce sujet (Varela 1997, p.21-23), telle est l'importance de la voix des *Bonecos*.

Les marionnettes dont il est question ici sont des marionnettes au sens strict, c'est-à-dire qu'elles sont des figures (Photographie 01) qui permettent au marionnettiste caché en coulisses de raconter une histoire en interprétant une action dramatique. De petite taille - elles mesurent entre 20 et 60 centimètres -, elles sont proches d'autres traditions européennes comme celles de Liège ou de Naples

et Palerme, de marionnettes à tringle, une technique dont l'apparition des marionnettes à fil, plus sophistiquées, ont causé l'abandon peu à peu. Elles sont construites à l'aide de matériaux disponibles dans la région d'origine, l'Alentejo : la tête, au visage lisse, est taillée dans du bois d'olivier, le corps est en liège, et les bras et les jambes sont formés par des tubes de tissu, avec des mains en cuir. Rudimentaire en tant qu'objet construit, dont les mouvements, de la tête, du corps et des membres, doivent être très expressifs, ce type de *boneco* est mis au centre de l'attention du spectateur dans les pièces qui sont montrées, et pour cette raison, il doit garantir une réalité imagétique proche du naturalisme.

Les marionnettes les plus importantes pour le répertoire actuel (Photographie 02) correspondent à des personnages individualisés: d'origine biblique, ce sont des anges (Photographie 03), des diables, les rois mages et des figures centrales des Écritures comme Dieu, Marie ou Jésus; d'origine profane, ce sont des gens du peuple – jeunes gens et danseurs- , des types populaires dont la profession ou la fonction peut apparaître dans un court récit comique comme le barbier, la dévote, le vieillard amoureux, le curé pris de vin, ou les laitières. Il existe aussi des groupes de personnages comme les soldats à cheval, attachés ensemble et confiés à un seul manipulateur. Un deuxième ensemble est composé d'animaux, dont la plupart sont insérés dans *l'Auto* de la Création du Monde. Leur passage en scène est salué par un commentaire farcesque de Mestre Salas qui demande au public de nommer l'animal, le qualifiant ensuite par une rime comique.

La marionnette Mestre Salas, un maître de cérémonie qui est aussi une sorte de bonimenteur, occupe le devant de la scène, car c'est à lui que revient le contact en permanence avec les spectateurs qui lui répondent avec plaisir, et de par son importance, il sera l'objet d'une description plus détaillée.

C'est la marionnette la plus grande, et la mieux habillée puisqu'il porte une chemise blanche et un nœud papillon, avec un gilet et un habit coupés dans du drap noir qui mettent en valeur sa chaîne de montre en or, un signe de richesse qui n'a d'équivalent que dans les bijoux de pacotille des marionnettes féminines endimanchées. Il est aussi le plus menaçant puisqu'il est muni d'un bâton dont il se sert effectivement pour signaler et rappeler son pouvoir, ou qu'il empoigne pour des allusions érotico-sexuelles qui soulignent les propos grivois dont il ponctue systématiquement son discours, en s'inscrivant ainsi dans une tradition mondialement reconnue par les historiens de la marionnette (Jurkowski 1988). En termes dramaturgiques, il n'est pas inséré dans l'action des pièces de ce répertoire dans un rôle et une action définie par la fiction, mais il y prend part en tant que meneur de jeu: il présente le programme du spectacle au public et annonce, à la fin, celui de la soirée ou des jours qui suivent. Il anime et dirige la deuxième partie du spectacle, celle qui permet au public, après la présentation d'un *Auto* de thématique religieuse truffé de moments comiques, de construire le reste de la soirée avec des numéros à la demande du public, chantés et dansés par les couples de marionnettes-danseurs. Ces moments pouvaient être utilisés pour évoquer les déboires amoureux plus ou moins connus de personnes réelles, habitant le lieu ou la région.

Cette marionnette est le fil conducteur de la totalité du spectacle qu'elle finit par contrôler du début à la fin, le plus souvent sur un ton autoritaire. Irrévérent et irrespectueux, il se moque des convenances et de l'autorité défendues par les normes sociales. C'est le cas dans le numéro classique du Barbier qui maltraite son client. Véritablement violent, il assomme le client refusant de payer un service mal fait, provoque et tue les autorités militaires venues à la rescousse et, s'il finit par succomber, ce n'est que provisoirement, puisqu'il renaît à la fin et triomphe sans problème. Mais, malgré ces traits qui le caractérisent, il ne saurait pour autant être confondu avec un rebelle ou un agitateur qui remettrait en cause l'ordre établi. Il a pu même servir de garant de valeurs consacrées par la société rurale traditionnelle, proche d'une classe de propriétaires qu'il amusait et confirmait dans ses menus pouvoirs et ses privilèges de toute sorte. Et si son comportement est peu amical envers sa victime préférée, le curé – Padre Chancas – qu'il frappe de coups de bâton sur la tête chaque fois que l'occasion s'en présente, ce ne sera pas forcément au nom d'un anticléricalisme assumé, mais plutôt en conformité avec un modèle comique théâtral bien connu, classique et conventionnel, celui du couple en duo antithétique mais solidaire, opposant religieux/laïc, effronté/timide, rusé/naïf, libidineux/ingénu, etc. – dont la relation crée et alimente toute la tension et la dynamique du spectacle. D'où l'importance du comique pris en charge par un tel personnage, avec son compère le curé, et un usage de l'humour qui permet à la fois de déjouer le sacré et de montrer sans obstacle le drame du quotidien. Ainsi, Adam et Ève de *l'Auto* de la Création du monde ne sont guère différents des autres couples du répertoire : chassés du Paradis, ils deviennent paysans et se disputent, tout en cultivant un sol ingrat qu'il faut arroser d'urine pour le creuser. Ève incite Adam à travailler en lui disant : « Creuse, Adam / la terre est dure / Pisse, Adam ». Ou encore, dans *l'Auto* racontant la naissance de l'Enfant Jésus, les dialogues entre les bergers introduisent un ton comique et satirique grâce à l'imitation de l'accent et de la prononciation particuliers des habitants du Nord du Portugal, mais en fait, cette moquerie est aussi très sérieuse puisqu'elle connote les travailleurs saisonniers originaires de cette région, disposés à accepter un salaire inférieur à celui que réclamaient les ouvriers

de la région de l'Alentejo. D'autres exemples pourraient être cités qui révèlent une approche critique des conditions de vie et de travail des spectateurs traditionnels de ce théâtre.

On constate ainsi que, de par sa présence tout au long de la représentation dans son rôle de maître de cérémonies ou de meneur de jeu à la fonction essentiellement comique, la marionnette portant le nom de Mestre Salas se distingue de l'ensemble en tant qu'expression d'une mise à distance enjouée de tout ce qui est du ressort de l'autorité consacrée. Mais, si, en s'en prenant notamment aux tenants de l'ordre moral comme c'est le cas pour le curé qui est ici son compère, elle accomplit une tradition comique et burlesque sans véritable intention politique ou subversive, elle n'en est pas moins le lieu d'un usage de la parole farcesque et du geste satirique qui permettent qu'une telle dimension puisse être introduire et constituer une piste menant à d'autres incursions plus sérieuses. La preuve pourrait justement se trouver dans la capacité de résistance de ce théâtre avec son public d'autrefois qui en ressentait certainement le besoin si l'on en juge par la popularité des Bonecos qui ont vécu et survécu dans un monde connoté par le régime salazariste, adversaire de toute forme d'émancipation.

Certains effets spéciaux, nécessaires à l'action représentée, sont obtenus grâce à des détails techniques de construction de la marionnette: la tête de Caïn a deux faces, dont l'une est noire et remplace l'autre par un simple geste de rotation afin de montrer Caïn, maudit après son meurtre. La tête articulée de la tortue, avec un cou très long, qui monte et descend en harmonium, provoque un effet comique. La mâchoire inférieure du vieillard libidineux Paulo d'Afonseca qui chante un fado en duo avec la donzelle Virgininha (Photographie 04), est articulée, ce qui permet de la faire trembloter et garantir un effet comique. Les diables sont proches des traits primitifs qui leur sont attribués dans les représentations peintes de l'Enfer et sont conçus de façon à exécuter une danse frénétique. De même, une petite marionnette noire, appelée le *Pretinho*, n'apparaissant qu'à la fin du spectacle, court de droite à gauche en agitant violemment la tête.

Elles sont manipulées par le haut, comme celles de Liège ou les Puppi, et la tringle, soit est fixée au sommet de la tête, ou articulée avec celle-ci par un mécanisme de crochet plus ou moins flexible qui permet des mouvements rapides de la tête. Les danses des personnages, en mouvements circulaires ou latéraux, mais surtout à la verticale, sont des sautilllements très animés du type de ceux qui connotent les danses populaires de la région.

### 3. Le texte, la parole et la musique

Selon John McCormick (1998 ; 2007), les sources des textes du théâtre des *Bonecos* sont européennes et proviennent de la tradition populaire du théâtre de marionnettes dont le fonds, bien que religieux, est fortement imprégné de sécularisation. L'un des signes de cette convergence est au centre de la série des trois *Autos* de thématique religieuse dont les scènes sont ponctuées de moments burlesques, avec la participation de l'assistance qui n'est pas choquée par cette apparente irrévérence. Un autre aspect de cette relation semble-t-il bien acceptée, alliant le sacré et le profane, est la relation entre les deux marionnettes principales qui assurent la conduite du spectacle, du début à la fin, le curé Padre Chancas et l'animateur du spectacle Mestre Salas où ne manquent pas les friponneries habituelles de la farce. Une autre preuve de cette sécularisation passe par l'intégration de traits culturels locaux au niveau de la musique, du chant et de la danse. Un type de chanson portugais très populaire au niveau national, le *fado* prédomine, à côté du cantique ou du chant choral, qui alternent selon les scènes des pièces que l'on présente dans chaque spectacle.

Les textes joués actuellement sont des adaptations, dont l'auteur est probablement un certain Nepomucena, berger et marionnettiste dans la région de Santo Aleixo au milieu du XIXe, qui ont été transmises à Ti'Manel Jaleca par sa femme, héritière du répertoire après sa mort, puis à António Talhinhos qui finit par acheter les *Bonecos*. Le répertoire inclut des scènes provenant de pièces portugaises plus anciennes : un dialogue entre le Soleil (lumière supérieure) et la Lune (lumière inférieure), sur le modèle de la *dispute* dramatisée, très répandue en Europe à la fin du moyen âge. D'autres traditions sont signalées par John McCormick comme celle du drame religieux, o « ordo prophetarum », qui contient, comme ici, des épisodes importants de l'Ancien Testament comme celui de la Création et du péché originel. Ces sujets étaient courants dans le théâtre de crèche itinérant, que jouaient les membres de l'église à des fins édifiantes, repris ensuite par des profanes qui les mêlaient à la farce.

L'ensemble du répertoire des *Bonecos* qui est parvenu jusqu'à nous est très divers. Il comporte trois textes de grande dimension – *Auto* de la Création du Monde, *Auto* de la Nativité et *Auto* de la Passion du Christ-, et une quinzaine de textes mineurs représentatifs de plusieurs genres: numéros de variétés, dansés et chantés, appelés *bailinhos* et *saíadas* ; farces, et deux *confessions* burlesques ; ces textes sont joués à la demande du public dans la deuxième partie du spectacle. Malgré son apparence rudimentaire, ce répertoire, connoté par des traits langagiers régionaux (Ferreira 2007; Seixas 2007)

est surprenant pour le chercheur, sur le plan discursif puisqu'il se présente sous la forme de vers libres et de rimes, et a recours à la *décima*, un type de strophe courant dans les improvisations rimées des poètes régionaux. Il associe des pièces de tons divers, entre le sérieux et le burlesque, le poétique, ou même le scatologique comme dans le cas du *Passo* du Barbier.

De par ses thèmes, il est aussi profondément hétérogène, mêlant des épisodes du calendrier liturgique chrétien – Noël et Pâques – ainsi que le récit de la Création du Monde, avec des numéros comiques et populaires imitant le théâtre de revue fondés essentiellement sur le chant – notamment la tradition du *fado* bien visible dans la deuxième partie du spectacle – (Lima 2004) et la danse. Les interventions successives de la marionnette Mestre Salas au long de la représentation confèrent à l'ensemble une articulation qui lui donne son unité de ton, à la fois comique et irrévérent, car ses répliques stimulent des moqueries très libres de la part des spectateurs. Par exemple, l'*Auto* religieux qui raconte la création du monde est un défilé de tableaux comiques grâce à cette marionnette qui interrompt le jeu et commente l'action pour susciter le rire et stimuler la participation de la salle qui réagit à ses répliques en partie improvisées et généralement grivoises et replètes de sous-entendus parfois même vulgaires. Les tableaux représentant la création d'Adam et Ève, celle des animaux, et toutes les étapes allant du Paradis aux Enfers où Caïn se retrouve après son crime où il joue aux cartes en trichant avec les diables, deviennent ainsi autant d'occasions pour une mise à distance et une dédramatisation du récit du péché originel et de la damnation de Caïn. Ce théâtre semble, ainsi, répondre à la fois à un besoin de divertissement et de critique sociale, dont les implications idéologiques et politiques surgissent dans un usage poétique de la parole, propice au double sens ou aux sous-entendus.

La structure de chaque spectacle des *Bonecos* suit le modèle que Mestre Talhinhos a transmis à ses héritiers, conjuguant des éléments fixes et d'autres, variables. Les *Bonecos* actuels offrent trois variantes qui sont choisies en fonction des circonstances. Toutes commencent par une salutation au public par les deux compères – le curé Chancas et Mestre Salas, et par le bal des anges. La variante 1 introduit ensuite l'*auto* de la Création du monde, et une deuxième partie qui permet l'improvisation, puis des danses ou *saiadas*, un ou deux *fados* chantés en duo : le Lará, Aldonso et Doroteia, et Filomena et Zéferino. La clôture du spectacle est identique aux trois programmes, avec une scène de corrida qui permet de rendre ridicule une fois de plus le Padre Chancas, un numéro comique avec la marionnette noire déjà citée, qui annonce les prochains spectacles et, finalement, la bénédiction du curé. La variante 2 contient la Dispute du soleil et de la lune, l'*auto* de la Nativité, la farce du barbier, et deux danses, celles des laitières et celle du gardien de tortues avec ses animaux. La variante 3 est jouée très rarement. Elle présente une pièce sérieuse, la Passion du Christ, intitulée Le Martyre du Seigneur, qui est suivie de numéros comiques : le Sermon du curé en état d'ivresse, qui est aussi joué seul à la Saint Martin pour la fête des vendanges, la confession de Mestre Salas.

Jouée à la guitare portugaise par l'un des marionnettistes, la musique du spectacle a été elle aussi transmise par Talhinhos, sans partitions écrites, et exclut toute improvisation.

#### 4. La représentation des *Bonecos* hier et aujourd'hui

Nous avons vu que cette forme de théâtre est conservée, depuis les années 1980, dans un cadre urbain, celui de la ville d'Évora, capitale régionale de l'Alentejo dont la projection internationale est liée à son inscription au Patrimoine Mondial de l'UNESCO. Auparavant, elle s'adressait à un public local et régional, mêlant ouvriers agricoles et propriétaires, qui assistait aux spectacles ayant lieu occasionnellement à la saison morte pour les travaux dans les champs, dans des granges ou autres espaces adaptés à cet effet. Par la suite, dans les années 1960, elle a été présentée à un public urbain relativement restreint, alerté par des agents culturels conscients de la valeur artistique de ce patrimoine comme cela a été le cas du musicologue Michel Giacometti (Lima 2010). Le succès des tournées faites à Lisbonne et Coimbra est décrit dans les articles de Henrique Delgado (Ribeiro 2011), chercheur et collaborateur de la revue *Plateia*, mais le déclin de ce théâtre, soumis à la pression des changements profonds des pratiques culturelles du public, se produira néanmoins à partir des années 1970, conduisant à une période de perte totale d'activité et à la vente finale de l'ensemble déjà relatée ici (*supra*). Le statut culturel et social du théâtre des *Bonecos* et son public ont changé dans ce nouveau contexte, ce qui n'est pas sans conséquence pour une définition du sens actuel de sa réception, sur le plan artistique et aussi idéologique. Le public actuel est très vaste, et est sensible à la valeur patrimoniale, mais aussi théâtrale des spectacles dont les représentations ont lieu dans un cadre institutionnel qui garantit des conditions d'accueil identiques à celles des spectacles professionnels de théâtre, qu'il s'agisse de salles de spectacle de dimension variable, ou d'espaces publics en plein air. Le commanditaire de la représentation est la compagnie de théâtre du CENDREV, détentrice de ce patrimoine, qui inclut dans sa programmation annuelle les

représentations qui ont lieu au Teatro Garcia de Resende, à Évora, comme c'est le cas, en décembre, où l'on joue l'un des trois *autos*, celui de la Nativité. Simultanément, selon une planification que cet agent établit avec d'autres institutions d'accueil, il existe annuellement un circuit de spectacles au niveau national et international, où prédomine la participation à des festivals de théâtre de marionnettes.

Comme il s'agit de spectacles conditionnés par le maintien à l'identique du modèle transmis par Mestre Talhinhos, les répétitions répondent à deux types de contraintes : garantir la rigueur de l'exécution qui, étant obligatoirement de l'ordre de la répétition/reproduction, peut dériver vers des modifications involontaires (mais sans doute inévitables) du modèle d'origine ; insérer le spectacle dans les conditions d'accueil offertes en tournée. Sur ce point, une autre variable est la durée de la représentation qui dépend du type de spectacle qu'il s'agit de présenter, entre les possibilités de choix des textes disponibles et de leur regroupement déjà décrit auparavant, en tenant compte du type de relation que le public pourra établir avec le spectacle. En effet, si l'essence de ce théâtre est de nature visuelle, il vit aussi beaucoup de l'importance des dialogues entre les personnages, support de l'action narrée autant que source du rire qu'il s'agit de susciter. En effet, le public des Bonecos est très sensible au jeu des marionnettes et à la mise en scène, mais il est très sollicité par le contenu verbal des pièces jouées, allant du dialogue au chant, et aussi aux bruitages et à la musique. Nous avons vu qu'il participe à la deuxième partie du spectacle, au moment où Mestre Salas interpelle les spectateurs en plaisantant, et demande quel numéro de variétés, sketch ou *fado*, ils souhaiteraient voir représenter.

Avant la représentation, l'un des marionnettistes s'occupe des préliminaires, à la porte de la salle. Il annonce la représentation, en jouant du tambourin pour réunir le public et l'inviter à entrer. Le spectacle est gratuit, mais on fait circuler une boîte pendant la deuxième partie pour recueillir les dons. Avant la représentation, des aspects techniques pour des effets spéciaux qui surgiront sont préparés par les marionnettistes eux-mêmes qui doivent savoir préparer une sorte de pétard de poudre en salpêtre, et aussi assurer que la lampe à huile d'olive qui éclaire la scène fonctionnera, car les représentations ont toujours lieu dans une salle, dans le noir. Cette préparation est faite en coulisse, derrière la scène (Photographie 05). En cas de besoin, les acteurs peuvent aussi faire une répétition si nécessaire pour s'adapter à l'espace, par exemple.

En entrant dans la salle, le spectateur découvre le retable, dont le rideau est baissé, et dont la scène est protégée par des fils verticaux, qui ont pu servir de protection autrefois. Les deux côtés de l'estrade sont formés par des pans de tissu à fleurs, traditionnels dans la région. Le spectacle commence avec un coup de sifflet et par le lever du rideau. Représentée par des cartons peints, dans un style naïf, et distribuée au fond et de chaque côté du tréteau qui constitue la scène, la scénographie est symbolique et minimaliste. Elle varie au long du spectacle et donne à l'espace scénique le sens approprié à la pièce : le Paradis pour Adam et Ève, Enfer pour Caïn, etc... En coulisse, les marionnettistes sont cachés derrière les rideaux ; debout sur les caisses en bois qui servent à ranger les marionnettes, la guitare et le retable démontable, ils manipulent les marionnettes par le haut, introduisent les accessoires nécessaires comme l'arbre du Paradis, la pomme qu'Ève donne à Adam, la mâchoire d'âne que Caïn utilisera pour frapper Abel, et se chargent du texte à dire ou à chanter selon une distribution fixe. Dieu, les anges et Abel sont introduits ou retirés de scène par le haut. Le rideau est utilisé pour diviser le spectacle en parties distinctes. Seules les marionnettes sont visibles en scène, le musicien étant caché pendant tout le spectacle en coulisses avec les marionnettistes. Le son et les bruitages sont une présence constante, sans amplification. Les paroles sont mêlées aux chants, à la musique, au pétard final, aux bruits des pieds des marionnettes sculptées dans un bois plus dur, en buis, qui donnent un son particulier à leurs déplacements par sautaillement. La mise en scène correspond à l'organisation des scènes telle qu'elle a été transmise par Talhinhos, qu'il s'agisse de l'occupation de l'espace ou des entrées et sorties de scène, etc. La figure du metteur en scène correspond à celle du *mestre* de la *famille*, mais il est absent du jeu en tant que tel, selon le protocole du théâtre d'acteurs, bien que Mestre Salas remplisse une fonction de ce type.

Avec ce théâtre, il s'agit de montrer une réalité sociale et culturelle connue, en ayant recours à un langage très simple, et en la mettant à distance de façon à rendre plus visible l'essentiel, à l'aide de moyens divers, non naturalistes : les décors sont le plus souvent composés de motifs floraux, même lorsqu'ils accompagnent les *Autos* ; l'éclairage est produit à l'aide d'une lampe à huile qui éclaire très peu la scène, et il ne s'agit donc pas de créer un cadre de vie selon une idée naturaliste du théâtre. Le surnaturel surgit aussi, jusque dans un numéro classique d'assassinat en série commis par le barbier, où Salas que l'on a appelé pour sauver la victime, l'agresse, est tué, puis ressuscite.

Si on l'analyse sous un angle historique, en tant qu'ensemble, ce théâtre devient sérieux dans son propos dans la mesure où il est construit sur la reproduction du monde extérieur, du réel tel que le connaît son public, et où il rend compte d'aspects très précis, violents et négatifs, des relations de

pouvoir et de domination entre les classes sociales - ou les hommes et les femmes – dans la société latifundiaire de la région au siècle dernier, et ceci selon une lecture critique qui nous permet également de mesurer le rôle du théâtre de marionnettes dans des communautés dont l'identité est très nettement dessinée.

Devenu patrimoine de la région et du pays, grâce à la conservation dont il a été l'objet décrite ici, ce théâtre ne connaît pas de variantes jusqu'à présente, si l'on excepte le projet de Manuel Dias déjà évoqué, mais qui n'a donné lieu qu'à deux spectacles occasionnels. Le genre, s'il est resté unique grâce à cette sauvegarde, n'est pas sensible non plus à des influences extérieures, ou du moins ne les intègre pas. De plus, il n'est que rarement accompagné de textes en langue étrangère mis à la disposition des spectateurs et se présente dans son authenticité, sans adaptations.

Avant de terminer, il est intéressant de signaler une autre forme ancienne de théâtre de marionnettes, désignée par le terme générique de théâtre de « Dom Roberto » (Photographie 07). Inscrit également dans un processus de conservation d'un patrimoine dont les origines se situent au XIXe siècle probablement, et dont les contours sont définis selon le modèle du castelet propres du théâtre de foires et de rue, il est associé aujourd'hui à un travail de création et d'invention qui enrichit et renouvelle son répertoire et ses techniques, et augmente le nombre des marionnettistes ou « Palheta » qui exercent aujourd'hui à nouveau cette profession (Gil 2013).

Dans ce sens, il s'agit de deux modèles antagoniques puisque l'un, celui des « Bonecos », reproduit un héritage à l'identique tandis que l'autre en fait un usage novateur. De plus, les pré-supposés et le contexte qui président, pour chacun, à leur maintien en activité sont également distincts comme le montrent leur histoire, du passé jusqu'à nos jours, et leur présence dans la vie théâtrale actuellement.

## Bibliographie

Abelho Azinhal, 1973, *Teatro Popular Português. Ao Sul do Tejo*, vol.VI, Braga, Editora Pax.

Ferreira José Alberto, 2007, "Le Marionette di Santo Aleixo, nuove ed antiche manifestazioni di identità », *Comunicazioni Sociali*, n.3, Milão, p.368-374.

Ferreira José, 2007, « Da variante ao texto, do texto à variante », in Zurbach (coord.), p.53-65.

Gil José Manuel, 2013, *Teatro Dom Roberto. O teatro tradicional itinerante português de marionetas. O Saloio de Alcobaça e os novos Palheta*, Lisboa, Museu da Marioneta / EGEAC.

Jurkowski Henrik, 1988, *Aspects of Puppet Theatre*, London, Puppet Centre Trust.

Lima Paulo, 2004, *O Fado operário no Alentejo, séculos XIX e XX. O contexto do profanista Manuel José Santinhos*, Vila Verde, Tradisom.

Lima Paulo (cord.), 2010, *Filmografia completa de Michel Giacometti*, s/l, Tradismo Produções culturais.

McCormick John, 2007, "Os Bonecos de Santo Aleixo e o mundo das marionetas", *Mestre Salas apresenta...*, Évora, p.35-41.

McCormick John and Bennie Pratasik, 1998, *Popular Puppet Theatre in Europe, 1800-1914*, Cambridge, Cambridge University Press.

Passos Alexandre, 1999, *Bonecos de Santo Aleixo. A sua (im)possível história. As marionetas em Portugal nos séculos XVI a XVIII e a sua influência nos títeres alentejanos*, Évora, CENDREV.

Ribeiro Rute, 2011, *Henrique Delgado. Contributos para a história da marioneta em Portugal*, Lisboa, Museu da Marioneta / EGEAC

Seixas Paula, 2007, « Os Bonecos de Santo Aleixo e o dialéctico alentejano », in Zurbach (coord.), p.66-70.

Varela Luis, 1997, *Adágio* n. 19, Évora, Centro Dramático de Évora.



Zurbach Christine, 2007, « Os Bonecos de Santo Aleixo : um repertório teatral », in Zurbach (coord), p.35-52.

Zurbach Christine, José Alberto Ferreira, Paula Seixas (coord.), 2007, *Autos, Passos e Bailinhos. Os textos dos Bonecos de Santo Aleixo*, Évora, Casa do Sul.

### Légendes des photographies

- 01 Marionnettes du théâtre de *Bonecos*. CENDREV. Photographe Paulo Nuno Silva
- 02 Marionnettes principales. CENDREV. Photographe Paulo Nuno Silva
- 03 Anges. CENDREV. Photographe Paulo Nuno Silva
- 04 Paulo et Virgínia. CENDREV. Paulo Nuno Silva
- 05 Vue des coulisses. CENDREV. Paulo Nuno Silva
- 06 Retable des *Bonecos*. CENDREV. Paulo Nuno Silva
- 07 Scène du théâtre de *Dom Roberto*. Marionetas SA. Photographe Sofia Vinagre

### Note biographique

Christine ZURBACH. Professeur *Associada com agregação*. Vit au Portugal depuis 1975 où elle a d'abord travaillé avec la compagnie professionnelle du Centro Cultural de Évora. Professeur depuis 1988 à l'Université d'Évora où elle a présenté une thèse de doctorat en Littérature Comparée / Études de Traduction intitulée *Tradução e Prática do Teatro em Portugal de 1975 a 1988* (publiée par l'éditeur Colibri en 2002). Actuellement enseigne la dramaturgie et la traduction de théâtre au Département des Arts Scéniques de l'École des Arts de l'Université d'Évora. Depuis octobre 2007 directrice du Master en Théâtre de l'Université d'Évora. Entre 2007 et 2010 directrice du Centre de recherche "Centro de História da Arte e Investigação Artística" de l'Université d'Évora où elle coordonne le groupe de recherche en Théâtre, Musique et Musicologie. Domaines de recherche: traduction, traduction de théâtre, poétiques théâtrales, dramaturgie et mise en scène, théâtre de marionnettes. Collabore régulièrement comme dramaturgiste et traductrice avec des compagnies théâtrales. Membre du conseil de rédaction de la revue *Sinais de Cena* de l'Association Portugaise des Critiques de Théâtre.

### Publications (sélection)

*Tradução e prática teatral em Portugal entre 1975 et 1988*, Lisboa, Colibri, 2003 [thèse de doctorat]

*Autos, Passos e Bailinhos: os textos dos Bonecos de Santo Aleixo*, coord. edição anotada do repertório do teatro de marionetas dos "Bonecos de Santo Aleixo", Casa do Sul, Évora, 2007. Projet de Recherche financé FCT-POCI (2005-2007), 2007

*A Tradução teatral: o texto e a cena*, Lisboa, Caleidoscópio, 2007

« Enjeux théâtraux de la traduction : la réception portugaise de Lagarce », Colloque « Traduire Lagarce : langue, culture, imaginaire », Université de Franche-Comté, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, Éditions, 2008

"The theatre translator as a cultural agent: a case study", in *Cultural Agents and Translation*, John Milton (ed.), John Benjamins, 2008

"Typographie et vie théâtrale portugaise au XVIIIe", Colloque CÉRÉDI, "Le théâtre côté texte: le public de la publication", Rouen, revue *Histoire du Théâtre*, Janeiro de 2010